

NOVELAR FILOSOFÍA. LA AUTOBIOGRAFÍA INTELECTUAL DE ROSA CHACEL Y LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
Universidad de Granada

Resumen

La memoria tiene una gran importancia en los distintos registros narrativos de Rosa Chacel. Hay en su obra una serie de escritos en los que traza su autobiografía intelectual y literaria, y a la vez recuerda el papel desempeñado por la vanguardia en la creación de una atmósfera de modernidad que tenía como objetivo acercar España a Europa. Chacel participa en el movimiento inicial de la vanguardia española, el ultraísmo, pero inmediatamente después inscribe su narrativa en el programa constructivo del Arte Nuevo, que se sitúa al margen de la ruptura y la desestabilización promovida por los ismos europeos, desde el futurismo al surrealismo. Aunque se ha subrayado la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset sobre esta escritora, no se han señalado aún sus deudas con el proyecto ético y estético en el que el filósofo sumerge a la joven literatura de la vanguardia. La prosa de Rosa Chacel, como muestra este artículo, contribuye a la transformación cultural, social y política de la vida española durante los años 20 y 30.

Palabras clave: Chacel, autobiografía intelectual, vanguardia, modernización de España.

NOVELLING PHILOSOPHY. ROSA CHACEL'S INTELLECTUAL AUTOBIOGRAPHY AND THE SPANISH AVANT-GARDE

Abstract

Memory has a great importance in the different narrative registers of Rosa Chacel. There is in her work a number of writings in which she traces her intellectual and literary autobiography, and at the same time she remembers the role played by the avant-garde in creating an atmosphere of modernity which had as an objective to bring Spain closer to Europe. Chacel takes part in the initial movement of the Spanish avant-garde, the Ultraism, but she soon registers her narrative in the constructive program of the New Art, which stands apart from the breakup and the destabilization promoted by the Eu-

ropean isms, from Futurism to Surrealism. Although it has been stressed the influence of Ortega y Gasset's thought on this author, her debts with the ethical and aesthetic project in which the philosopher immerses the young literature of the avant-garde have not been shown yet. Chacel's prose, as this paper shows, contributes to the cultural, social and political transformation of the Spanish life in the 20s and 30s.

Keywords: Chacel, intellectual autobiography, avant-garde, modernization of Spain.

1. MEMORIA Y AUTOBIOGRAFÍA INTELECTUAL

Hagamos, de entrada, una serie de precisiones metodológicas para no inducir a equívoco. Frecuentemente se ha venido llamando la atención sobre la importancia de la autobiografía y de la memoria en la escritura de Rosa Chacel. Tras diferenciar uno y otro género narrativo (el primero, más volcado hacia el yo y la introspección, y el segundo, más atento a las circunstancias y hechos externos con los que se tropieza ese yo en su devenir vital), Torres Nebrera (2010: 399) solo menciona de pasada *Desde el amanecer* (1972) y *Alcancía. Ida y vuelta* (1982) en su recorrido por las grandes memorias del 27. La razón puede estar en que Chacel no escribe, en estricto, ni memorias ni diarios. La propia autora advierte de la conveniencia de distinguir entre diarios, memorias y confesiones (Sánchez Arnosi, 1983: 11), y no es nuestro propósito fundamentar desde el punto de vista teórico o histórico-literario estas diferencias, tanto más cuanto el estudio de este tipo de literatura autobiográfica, solo en lo que se refiere al siglo xx, ha alcanzado en los últimos años un desarrollo extraordinario, del que no podemos ocuparnos aquí. Más bien, se trata de analizar en este caso la función que Chacel otorga a la vanguardia para su formación y desarrollo como escritora, y esto partiendo de un género específico en el que la memoria, en su vertiente histórico-literaria (Vilarós, 1991: 49), también juega un papel decisivo: la autobiografía intelectual o literaria, al modo del «Historial de un libro» cernudiano. Junto a la anterior precisión de la autora, muy indicativa de hasta qué punto *a priori* es consciente del género que ensaya, conviene retener su afirmación de que la memoria, también por lo que se refiere a su novelística, es para ella cosa casi supersticiosa: «Mnemosina es mi deidad tutelar» (Mangini, 1987: 11). En efecto, no ha faltado quien defina el trabajo literario de Chacel como un «compromiso con la memoria» (Suñén, 1994: 12), como un «paseo por la memoria», no tanto evocador cuanto crítico y militante (Suñén, 1989: 27), sobre todo pensando en los citados *Alcancía* y *Desde el amanecer* (su libro más autobiográfico, en el que narra sus diez primeros años de vida), incluso en *Escuela de Platón*, la trilogía compuesta por las novelas *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias naturales* (1988), en las que sin duda hay mucho de autobiografía (Navas Ocaña, 2010: 245), y en concreto de autobiografía moral (Gimferrer, 1988: 29), de «biografía de mi generación, de mi

tiempo», como dice en una entrevista la misma Chacel (Rodríguez Fischer, 1989a: 33)¹. No obstante, la publicación en 1998 de *Alcancía. Estación termini*, fue ocasión para que la crítica pusiera de relieve que la de este diario es una escritura interpuesta o vicaria en relación con la verdaderamente importante, la de la propia «obra» (Mori, 1998: 103), una escritura en la que la vida y la autobiografía son desalojadas por la absorbente atención prestada a la valía del yo en relación con su actividad intelectual y literaria (Caballé, 1999: 151). Los diarios se convierten en la «puerta de atrás» de la literatura de Chacel, que la autora quiere gobernada por lo mental, lo intelectual y lo apolíneo (Sanz Roig, 2008: 204). Francisco Ayala, un viejo compañero de los tiempos de la vanguardia, ya definía *Alcancía* en 1983 como un libro elusivo y voluntariamente opaco, donde no se entregan realidades o sucesos, sino la personalidad íntima y esencial de Chacel, y donde se impone la presencia de una vocación tan resuelta que llega a constituir un destino irresistible, «a cuyo lado palidecen, debilitados, hasta casi desaparecer por completo los demás intereses vitales» (Ayala, 2007: 1482)². Razón de más para detenernos, en esta ocasión, en la autobiografía intelectual o literaria que traza la autora en sus artículos, dejando de lado esos otros textos (autobiografías en sentido estricto, memorias, diarios, novelas) presididos por Mnemosina como deidad tutelar.

La presencia de la memoria en sus novelas nos lleva a una segunda precisión metodológica. Al utilizar la imagen del «novelar filosofía», nos referimos por supuesto a la influencia de Ortega y Gasset sobre Chacel. La crítica ha subrayado suficientemente que la escritora pretende convertir la filosofía orteguiana en personaje novelable, y cómo los conceptos de razón vital, de perspectivismo, circunstancia o «salvación de las cosas» (tan fenomenológica) determinan la trayectoria narrativa de la escritora, sobre todo en su primera novela, *Estación. Ida y vuelta*³. La propia Chacel abundó en ello, casi incansablemente, como si nunca fuera suficiente para dar a entender lo que pretendió con su obra. No se trata, aquí y ahora, de comprobar cómo y hasta qué punto la filosofía de Ortega cobra carne narrativa en su escritura, algo que, a pesar de todo, aún está por dilucidar con mayor penetración,

¹ También define la trilogía como «biografía de mi generación» cuando ya ha publicado el primer volumen y por el momento ha dejado aparcado el segundo, que entonces piensa titular *Escuela de Platón* (Chacel, s.f. a: 270). Incluso se ha observado que, en la que debería haber sido la biografía de su marido, *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín* (1980), la figura de este queda eclipsada por la dimensión autobiográfica (Gómez-Pérez, 1990: 412-413).

² Salado (1983: 11): «Si el lector espera conocer la vida de Rosa Chacel, en sus últimos treinta años, por medio de estos diarios, ha errado el tiro».

³ Véanse Rodríguez Fischer (1988, 1989b, 1990: 40-41 y 1991a: 34), López Sáenz (1994), Janés (1998: 120), Mangini (2001: 150), Kirkpatrick (2003: 266) y Gómez-Pérez (2007-2008: 402-403).

sino de señalar, partiendo en exclusiva de sus numerosos textos con carácter de autobiografía intelectual y literaria, que Chacel entiende la vanguardia como un elemento decisivo para la modernización y la europeización de España. Inmersa en la misión constructiva del vanguardismo español, alejado del carácter rupturista y disgregador que presentan los ismos en el resto de Europa, como han venido destacando algunos estudios (Soria Olmedo, 1988 y 2007; García, 2001 y 2011), esta prosista del 27 o emparentada con los «Nova novorum» participa plenamente del proyecto político, cultural, filosófico, ideológico en suma, que pone en marcha su maestro Ortega desde las bases del reformismo liberal. Decimos proyecto ideológico, en sentido amplio, porque al fin y al cabo la «joven literatura» o lo que llamamos 27, la «generación» en la que se autoinscribe Rosa Chacel, contribuye con sus prácticas literarias y artísticas, una vez que se instala en *le rappel à l'ordre* del Arte Nuevo y asimila la experiencia de la vanguardia, nacionalizándola de acuerdo con el control institucional que sobre ella ejerce Ortega como figura de referencia, al proceso de vertebración (y de sincronización con Europa) en el que venía empeñándose desde tiempo atrás la ideología liberal burguesa, comprometida con la construcción de una cultura nacional (Rodríguez, 2002), con lo que Fox (1997) ha llamado la invención de España.

2. VIVIR LA RAZÓN, PENSAR LA VIDA

La «Autobiografía intelectual» que Chacel publica en 1988 comienza por situar las cosas. En este texto habla de cómo se considera «totalmente afecta» al movimiento renovador de la «generación del 27», un marbete que ha sido cuestionado, coincidiendo con el desmantelamiento del método generacional, aunque no es esta la ocasión de discutirlo. Su incorporación a este movimiento se ve truncada por la marcha a Roma, en 1922, tras contraer matrimonio con el pintor Timoteo Pérez Rubio, que es pensionado en la Academia de España. Allí escribe su primera novela, la citada *Estación. Ida y vuelta*, pero indica que al llegar a Roma ya llevaba asimilado, «percibido en el aire», el precepto orteguiano de escribir bien, que concreta en «pureza y rigor de la lengua, agilidad libre de superflua retórica» (Chacel, 1988a: 69)⁴. En realidad, como veremos, la lección de Ortega rebasa con mucho el ámbito específico de la escritura o de la nueva prosa, porque obedece a todo un proyecto ideológico, según queda dicho y según expone en varias ocasiones la autora. Es en Roma donde se impregna «por los cuatro costados» del pensamiento del filósofo, pero también de «la España de Ortega». A su vuelta a Madrid en 1927 se incorpora a la famosa generación,

⁴ La autobiografía intelectual, sin fecha, que Chacel (s.f. b: 91) titula «Hablando de mí» resulta más precisa: «Mi orteguización empezó en Roma».

cuyos poetas entronizan la metáfora, algo que también se convierte en vitalmente forzoso para los prosistas (pág. 69). No se olvide la definición que se da en *La deshumanización del arte* (1925) de la nueva poesía como «álgebra superior de las metáforas». En este ensayo Ortega ya encauza las veleidades destructivas de las vanguardias europeas (o de nuestro ultraísmo) hacia el proyecto racionalista del Arte Nuevo. Por su parte, Chacel, en su respuesta a la encuesta sobre la vanguardia que formula *La Gaceta Literaria* en 1930, y que ha sido considerada como acta de defunción de este movimiento iniciado en España doce años antes, se muestra lejos de todo afán subversivo: la vanguardia solo presentaba un postulado bélico y lo que había en sus postulados literarios de vanguardista moría en el frente, quedando ejemplarmente perdurable, pero extinguido. A lo que añade: «Desde mi punto de vista político la vanguardia está hoy autocondecorada con su propio nombre» (Chacel, 1930: 229). Es un síntoma inequívoco de que la posición literaria de la autora también encierra entonces una posición política *lato sensu*. Precisamente en 1930 consigue publicar su primera novela, aunque no en la colección «Nova novorum» de la *Revista de Occidente* que han creado Ortega y Fernando Vela, aquella para la que la había escrito, sino en la colección «Valores Actuales» de la Editorial Ulises. Chacel lo ha contado en multitud de ocasiones: la *Revista de Occidente* solo acogió el primer capítulo de su novela en 1927, Ortega le abrió las puertas de la publicación, como colaboradora, pero sus relaciones personales con el maestro siempre fueron una mezcla de cordialidad y tensión, a lo cual se sumó la frialdad que le mostraron los integrantes de la tertulia de la *Revista*⁵.

Ha querido verse en estas diferencias, junto a su ausencia de España durante cinco años, un hecho que compromete la incorporación de Chacel a la vanguardia y determina una posición ambigua en ella (Kirkpatrick, 2003: 267). Tanto más cuanto critica en 1931, en un artículo publicado en la *Revista de Occidente*, «Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor», la marginación que para la mujer comportaban las teorías sobre la diferencia sexual expuestas en las páginas de esta publicación por Simmel y Jung, y de las cuales participa Ortega (Mangini, 2001: 152-153 y Kirkpatrick, 2003: 270-283), quien paradójicamente, en coherencia con su programa liberal, modernizador y minoritario (Alonso Valero, 2010: 441), arropa a intelectuales y artistas como María Zambrano, Maruja Mallo o la propia Chacel. Naturalmente, la joven escritora evita el antagonismo directo con el maestro (Wahnón, 2001: 56-58), a cuyo proyecto de pensamiento y

⁵ Por ejemplo, Vela, a diferencia de lo que ocurre con Benjamín Jarnés o Manuel Abril (Chacel, 1985: 118). Se comprende, pues, que la autora dibuje así al secretario de Ortega y de la *Revista*: «Neta y autoritaria sombra de la autoridad que era eje de nuestro tiempo» (pág. 119).

de renovación nacional ha sido fiel en *Estación* al poner de relieve «el papel esencial de la razón como marco integrador y estructurador de lo vital en lo referente tanto a la identidad femenina como a su escritura» (Fernández Utrera, 1997: 502); esto es, al pensar la nueva mujer como ser racional, racionvital mejor dicho, y no solo sentimental o emocional, si bien así entraba en conflicto con el pensamiento de Ortega en cuanto al género, aunque no en cuanto al núcleo de su filosofía. De hecho, cuando reseña unos cuantos años después la segunda edición de las obras completas del maestro, señala que Ortega no ha hecho más que vivir su razón y pensar su vida (Chacel, 1937: 367). Más aún: afirma que amigos y enemigos, discípulos y detractores, «tenemos hoy día el pensamiento de Ortega difundido en la médula del propio pensamiento», y que quienes intentan seguirle, como ella, le siguen hasta cuando creen estar improvisando, «y los que le combaten, le siguen hasta cuando creen estar combatiéndole» (pág. 366).

3. DESAFORADAMENTE ORTEGUIANA

Hay que trasladarse a un texto de 1948, continuando con el orden cronológico, para comprobar hasta qué punto la necesidad de novelar la filosofía orteguiana (la nueva filosofía vital y modernizadora) fue la clave de la inmersión de Chacel en la vanguardia española. Ahora es el turno de otro maestro, Juan Ramón Jiménez, cuya poesía encuentra en la nueva generación no solo resonancia literaria sino sobre todo resonancia vital, por cuanto influye profundamente, más allá de la poesía escrita, en la «poesía vivida», la «poesía de la vida» o la estética en general (Chacel, 1948: 337). En las primeras décadas del siglo xx, leemos aquí, la filosofía y la poesía cambian de paleta, cambia el color de las cosas, la visión de España. Juan Ramón introduce nuevos colores (sus lilas, malvas, violetas y amarillos), haciendo comprender a los jóvenes que el estilo es el hombre y poniéndolos a modificar el hombre por el estilo (pág. 339). La poesía juanramoniana, como la prosa o la filosofía de Ortega, se convierte para la joven generación en «pauta», en norma práctica de vida, incluso podríamos decir que en norma moral, política, social e ideológica. Al hilo de sus comentarios sobre el *Diario de un poeta recién casado*, Chacel afirma, en un nuevo ejercicio de autobiografía intelectual, que su generación no ansiaba disipaciones o aventuras inauditas y creía compatible la inspiración con la higiene personal y social, todo ello regido por un *ordo amoris* constitucional, en el que cuanto se tiraba por la borda quedaba sedimentado en el interior, y por el pudor hacia lo personal en beneficio de lo «puramente estético» (págs. 345-346). La adecuación a la lectura que Ortega hace del Arte Nuevo es evidente: voluntad constructiva, racionalismo, distinción entre arte y vida, pureza estética. No en balde, Chacel añade que la «actividad pura» de su generación la llevó a integrarse

en las «filas» de la *Revista de Occidente*, aunque, en esta actividad, su antiguo aprendizaje en Praxíteles (alude a su paso por la Escuela de San Fernando y a su afición inicial por las formas clásicas) la acercó más a Ortega que a Juan Ramón Jiménez (pág. 349).

Más autobiográficos son los textos en los que trata del maestro: «El *hecho Ortega* era una cuestión personal de toda mi generación» (Chacel, 1956a: 370). Para empezar, sitúa la influencia en el terreno de la prosa. La narración como género literario, según el viejo realismo, resultaba odiosa a los jóvenes, para quienes urgía «repristinar la forma» (pág. 372). El camino, agrega, ya estaba abierto por las *Meditaciones del Quijote* (1914), donde la prosa no es nunca descriptiva o narrativa, sino sugestiva. Antes de la *Revista de Occidente*, «los que nacimos, por ejemplo, en *Ultra*, teníamos ya asimilada la nueva forma», pero Ortega traía la posibilidad de hacer «buena literatura sin malos sentimientos» (aunque tampoco con gran dosis de los buenos: otro guiño a *La deshumanización*), y descubría un continente ignoto para el español, el del sentido común, el conocimiento sistemático, la reflexión y la belleza mesurada. El concepto de forma trasciende los límites del campo literario, para transformarse en una ideología. Nos lo confirma la propia autora al indicar que la mayor dificultad estaba en dominar la prosa, pero no la prosa prosódica sino la prosa prosaica: «Era la prosa de la vida la que teníamos que asimilar, dignificándola» (pág. 373). El modo de decir, la línea de la prosa había de ser neta, y lo representado, lo común y lo cotidiano, debía ser estéticamente salvado. Chacel hace referencia explícita a las «salvaciones» que emprende Ortega en sus *Meditaciones*, filosofía a la que se ajustan los relatos de la joven generación, que así iba «modificando el modelo: la vida española en sus usos y costumbres» (pág. 374). O lo que es lo mismo, inventándose una nueva vida «con todas sus transformaciones morales, religiosas, sociales, estéticas». Estas son, a su juicio, las repercusiones vitales de la filosofía de Ortega sobre la «aventura de mi generación», que fue la de la vanguardia, aunque Chacel también puntualiza aquí que no quiere emplear términos bélicos porque más que de luchar se trataba de germinar. Pone de relieve así el carácter constructivo de nuestra vanguardia, encuadrada dentro de un «proceso de metabolismo» en que Ortega, más que enseñar, «nos alimentaba, porque sus enseñanzas eran verdaderamente fértiles cuando las olvidábamos» (pág. 374). En este contexto, los relatos que iban apareciendo en la *Revista de Occidente*, las prosas de la joven literatura, representaban para la autora «una hermandad en la que sabía que iba a entrar» y su libro «desafortunadamente orteguiano» (así llama a *Estación*) hacía profesión de fe en la doctrina del filósofo («Yo soy yo y mi circunstancia»), aspirando a ejecutarla, a transformarla en «móvil de una criatura humana» (pág. 377). Por el lado técnico, a su vez, procuraba ceñirse a las normas dadas por Ortega en sus

Ideas sobre la novela (1925): la morosidad del género, la inconveniencia de la narración, porque «donde las cosas están huelga contarlas»⁶. Pura fenomenología, pues, aplicada a la novela: salvar las cosas, lo circunstante (recordemos completa, en contra de lo que suele hacerse, la idea orteguiana: «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo»); unas cosas cuya presencia se impone al sujeto que las mira o las relata. Sin olvidar, claro, que las novelas publicadas por la *Revista de Occidente*, las de la colección «Nova novorum» (de Jarnés a Espina), aparecían «escudadas si no en una franca deshumanización, en una leve inhumanidad irónica» (pág. 382)⁷. Nunca se diluye, en este texto fundamental sobre el maestro, la confesión autobiográfica. Chacel habla de cómo quiso levantar, para Ortega, el fantasma (porque a la vuelta de unos años se esfumó) de aquel nuevo sentido de la vida española que el filósofo suscitaba: «no creo que haya nadie que tenga el sentimiento de lo que era la vida de una generación bajo su signo» (pág. 384). Los jóvenes, añade, «éramos su consecuencia».

Hay otro texto sobre el maestro, de la misma fecha que el anterior, que nos aclara aún más hasta qué punto Chacel trata de novelar con su prosa de vanguardia la nueva filosofía de la modernización de España. En él se atreve a contarse entre los discípulos de Ortega, aunque esto no la faculta para hablar de su filosofía, como han hecho otros grandes discípulos, con lo cual prefiere limitarse a resaltar el nuevo «tono» que trajo el maestro, su lenguaje, en el que cree haberlo aprendido todo (Chacel, 1956b: 396). Los jóvenes renovadores solo podían apegarse a ese tono y a ese lenguaje, pues ser discípulo de Unamuno significaba «unamunizar», ser discípulo de Valle-Inclán ser valleinclanescos, pero serlo de Ortega era ser uno mismo y su circunstancia: «Los discípulos no siguen al maestro: el maestro sigue en los discípulos. Cada uno de ellos es una circunstancia en la que se aventura» (pág. 399). De modo que Ortega realizó el «prodigio» de unir a unos cuantos españoles, cohesionándolos en torno a su autoridad, a su voluntad modernizadora. Dos años después, cuando Chacel se ocupa de explicar el origen y el sentido de su segunda novela, *Teresa* (1941), cuya escritura le encargó Ortega para formar parte de la colección de biografías «Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX» (Rodríguez Fischer, 1991b y Bordons y Kirkpatrick, 1992), no deja de manifestar que en la década de los 20 «vi-

⁶ Rodríguez Fischer (1991a: 35) detalla cómo Chacel se ajusta en *Estación. Ida y vuelta* a ese «arte de figuras y no de aventuras» que propone Ortega para la novela de la vanguardia (Fuentes Mollá, 1989). No obstante, Guillén (2006: 246) señala algunos aspectos de sus relatos que continúan la novela del XIX.

⁷ A entender de Conte (1994: 30), la narrativa de Chacel, pese a la fidelidad a su maestro, siempre fue heterodoxa con relación a la etiqueta de deshumanización que pronto le cayó encima.

víamos en España la gran empresa de construir nuestra ciudad ideal» con los cimientos de la nueva literatura (Chacel, 1958: 138). Además indica que la renovación literaria que comenzó con el ultraísmo no se orientó hacia la novela; lo más urgente era la «depuración de la prosa», y a ella contribuían la sencillez de Azorín, el refinamiento de Juan Ramón Jiménez y sobre todo el rigor de Ortega (pág. 139). La reflexión es importante por varias razones: la ruptura agresiva de la primera vanguardia, del movimiento Ultra en el que se inicia la escritora, queda atrás, superada; a los maestros de la nueva prosa que ya conocemos, Ortega y Jiménez, se suma Azorín (ya hemos visto cómo descarta a Unamuno y Valle); el concepto de depuración, en fin, entronca con la poesía pura del 27⁸.

No fue sino en Góngora «donde nos depuramos», leemos en un texto algo posterior sobre la génesis de sus novelas (Chacel, 1961: 104). Este nuevo trazado de autobiografía intelectual la lleva otra vez hasta los maestros de la joven generación de vanguardia. Maestros a la hora de construir ese nuevo sentido de la vida española. De entrada, Chacel marca un corte entre «los de mi tiempo» y la vieja escuela realista de los Pereda, Pardo Bazán y Galdós. Juan Ramón transforma la visión de Andalucía, Machado y Azorín la de Castilla, Baroja y Gómez de la Serna la de Madrid, Unamuno y Ortega «la de nuestra conciencia» (pág. 105). Lo que intentó, confiesa, fue continuar las imágenes y el clima madrileño de Baroja y «Ramón», aunque sobre todo «novelar el clima vital de las ideas de Ortega», hacer «la novela de la razón vital» (pág. 108). Más aún: lo que quiso hacer en *Estación* con la filosofía de Ortega fue «exactamente lo mismo» que hizo después Sartre en *La náusea* con la filosofía de Heidegger. Nada, en el fondo, que tuviera que ver con la eutrapelia o el jugueteo literario, sino con «la empresa mental más arriesgada de nuestro momento, la que debía conducirnos a entrar en el concierto de la conciencia universal» (pág. 109). Esto es, la modernización y la sincronización con Europa, la universalización de España. Volviendo al punto de partida del que arrancó su obra, dirá poco después que la europeización de España era «la empresa de mi generación» (Chacel, 1964: 282). Europeización modernizadora en la que entraba, como expusimos más arriba y detalla la autora, la defensa de la «integridad profesional» y del «trabajo intelectual» de la mujer, que «no era solo una línea de conducta personal, sino una posición ideológica: uno de los puntos más firmes que yo aspiraba a

⁸ La depuración se liga a la perfección y exactitud de la prosa, como reconoce Chacel en dos sugerentes entrevistas (Vidal y Zauner, 1980: 70 y Glenn, 1990: 13). Para una caracterización de la prosa del Arte Nuevo como pura, lírica y precisa, apretada de inteligencia y desintoxicada de sentimentalismo, véase Ródenas de Moya (2000, 2009 y 2010). Al reseñar en 1930 *Estación. Ida y vuelta*, un lector cómplice como A. Espina (1994: 241) argumenta que, más que una novela, es en realidad un poema.

proponer a mi generación» (pág. 286). Fijémonos en los términos empleados: «posición ideológica». Lógicamente, este solo era uno de los puntos de un amplio programa, de la «nueva forma de vida» por la que «mi generación luchaba minoritaria, programática y teórica o ideológicamente» (pág. 287).

La presentación que Chacel realiza en 1974 de su primera novela también constituye una autobiografía intelectual. En ella alude a cómo la literatura joven de los años veinte trató de incorporar la deshumanización del arte, como «fenómeno histórico», al «demasiado humano acervo de Europa», y a cómo su generación arrastraba una carga negativa: la aversión a nuestra literatura del siglo XIX, si bien cuatro escritores que cabalgaban entre los dos siglos, Unamuno, Baroja, Valle y «Ramón», se salvaron del naufragio. Pero de los cuatro, «tres no inauguraban la nueva vida»; solo el último, cuya influencia en el grupo ultraísta considera decisiva, era «deslumbrante consecuencia de nuestro presente» (Chacel, 1974: 130). Traza así la genealogía vanguardista de la literatura joven. No sin añadir, como era de esperar, que por la ladera del «discurrir teórico» estaba el Ortega de las *Meditaciones*, con la vivificación que suponía bajo su ejemplo «dar a la literatura el reflejo de las cosas». Chacel, con todo, es taxativa: «Necesitábamos una segunda primera novela» (pág. 130). En este «clima ético-estético», el Juan Ramón de *Platero y yo* y del *Diario* que cambia de color el «tono de España» (desaparecen «los negros del tremendismo, las estridencias de la *espagnolade*»), la traducción del primer tomo de las obras de Freud y el Joyce de *El retrato del artista adolescente*, traducido a su vez por Dámaso Alonso, componen el equipaje con el que «me fui a Roma, recién casada, en 1922» (pág. 134).

4. LA TRANSFORMACIÓN PREFERENCIAL

Otro texto decisivo en la autobiografía intelectual que Chacel traza en sus artículos es el que dedica a la generación del 27, coincidiendo con su cincuentenario. Aquí expone que, más allá de la disputa de Unamuno y Ortega sobre la europeización de España, esta se europeizaba por la fuerza de los hechos. Entre nosotros, en lo referente a la vanguardia, «la marcha iba a otro paso», lejos de la racha destructora del futurismo italiano o del surrealismo francés al servicio de la revolución; la prosa de Ortega llamaba a la juventud la atención sobre la forma, que «se nos descubría como imperativo quehacer», puesto que su perfección llevaba a descubrir las formas del mundo, a lo cual se unía la profusión de la metáfora, «amorosamente robada» a la poesía, que eclosiona con la rehabilitación de Góngora (Chacel, 1977: 234-235)⁹. Es en la primera poesía de Alberti donde aparece formu-

⁹ Las mismas consideraciones sobre la forma como «imperativo quehacer», como objeto de una delectación que podía parecer causa de egotismo, pero que en realidad obedecía al

lada la «transformación preferencial» de la vida española impulsada por la vanguardia, en concreto en el verso «Yo nací —¡respetadme!— con el cine», perteneciente a la «Carta abierta» de *Cal y canto*, en la que Chacel ve, como en las odas a Dalí y al Santísimo Sacramento que Lorca publica en la *Revista de Occidente*, la clave del 27, la alianza de «innovación y arraigo», de tradición y novedad, pues son ejemplo de lo que, a diferencia de los ismos europeos, «podía innovar sin perder el tiempo en destruir» (págs. 236-237). Por transformación preferencial entiende, no una mera tendencia literaria, sino una orientación vital, el «rasgo transformador de la vida de nuestra juventud», una vida moderna y urbana (pág. 238). Para esta nueva orientación se contaba con dos precursores: «Ramón», que «influyó o precipitó en la novedad», y el Jiménez de *Platero*, que remoja la prosa española saliendo «en metamorfosis triunfal» del esplendoroso Rubén Darío (pág. 243). En este texto Chacel vuelve a contar cómo intentó colaborar en «Nova novorum» con su primer libro, «de la más perfecta ortodoxia», y a la vez se defiende de la acusación de ser un miembro de «aquella nefasta turba de la deshumanización», todo ello con el propósito de «salvar el honor de mi generación» (pág. 250), cuyo programa artístico (e ideológico, como estamos viendo) ha sido frecuentemente mal entendido. Pues, lejos de incurrir en juguetes gratuitos, la estética se hallaba en fraternidad esencial con la ética: «Siguiendo con mi alegato, tengo que confesar que nosotros, como camino, elegimos la eficiencia del sentido que se delata en las formas» (pág. 254). Solo que eran «tantas las cosas que se debatían en aquella hora de creación, de construcción, en la que la pala y el pico se manejaban con tanta agilidad, que, a los de fuera, les parecían raquetas de tenis» (pág. 259)¹⁰. Con ello sitúa en su contexto ideológico, social y político, el sentido lúdico e intrascendente que en 1925 Ortega adjudica al Arte Nuevo.

Varios artículos de fecha posterior terminan de perfilar el significado ético-estético que Chacel asigna a la vanguardia en su autobiografía intelectual y literaria. Todos aportan matices nuevos. Así, por ejemplo, vuelve sobre la «Carta abierta» y sobre el mentado verso albertiano para considerarlos representativos de la «transformación» que marcó al 27, o incluso el «manifiesto de nuestra generación», aunque Alberti y ella, aclara, nunca fueron

propósito de solucionar los «conflictos sociales» a través de la literatura y las artes plásticas, se repiten en un texto leído en el Ateneo a comienzos de los años ochenta (Chacel, s.f. c: 312).

¹⁰ Y así aclara (Chacel, s.f. d: 217) que la literatura de los años veinte era al fin y al cabo una literatura responsable, cuyo sentido social y moral derivaba de su ahondamiento en los problemas humanos: «Una posición social implica, forzosamente, una moral —esto es obvio— y, como en la obra de todo escritor *responsable* su moral resulta manifiesta, me parece harto sencillo deducir de esta cuál *puede ser* y cuál *no puede ser* su *posición social*». Cursiva de la autora.

por el mismo camino, pero partían del mismo punto (Chacel, 1979: 221)¹¹; reconoce que a «Ramón» los jóvenes le debieron mucho, si bien no pudieron seguirle enteramente «porque nadie sigue a un funámbulo» (Chacel, 1980a: 433); recuerda cómo las greguerías ramonianas se difundieron por los dominios de la prosa en un momento en que la literatura se calibró por su dotes poéticas y se sembró de metáforas, a la vez que irrumpían ante ella «las cosas» (tan fenomenológicamente orteguianas): «Se vitalizaba las cosas porque participaban como presencias. No personales, claro que no, pero irradiando sobre la persona sus formas, y la forma no es cosa... La forma es el hálito de la metáfora y de la greguería» (Chacel, 1981a: 295)¹²; recalca, sirviéndose del Ortega de las *Meditaciones* («Un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política»), que él y Juan Ramón representaron «la innovación radical, el esfuerzo depurador, el cambio de panorama», y ahora ve en *Platero y yo* «nuestra segunda primera novela», decisiva para la prosa de los años veinte (Chacel, 1981b: 353); y plantea, en fin, que Alberti nace a la poesía en el momento más crítico de nuestra vida intelectual, cuando el contenido absoluto de la vida española se hallaba en crisis entre dos polos, el ético y el estético, hasta tal punto que Chacel descubre un fondo denso de «sentido social» no solo en el poeta *engagé*, sino a la vez en el poeta de *Marinero en tierra*, con la nueva visión de Andalucía que ha traído Juan Ramón, o en el de *Cal y canto*, que a la zaga de Gómez de la Serna y su llamada a «explorar la selva de las cosas» se dedica a salvarlas, y a sentar en su «Carta abierta» (la escritora subraya otra vez el verso sobre el cine) «el trazo y el garbo de nuestra generación» (Chacel, 1981c: 467).

Poco después volverá a usar el poema y el verso albertianos para destacar la gradual transformación «de nuestro órgano visual», de la visión de las cosas y del mundo, inaugurada por el Ortega que en 1916 se declara «espectador» (Chacel, 1982: 437)¹³; o identificará la «circunstancia de Ortega» con la de España (Chacel, 1983a: 404), haciendo converger las enseñanzas del maestro con su sentido de la «forma clásica», con la «ética de la forma»

¹¹ No obstante, como recuerda Mangini (2001: 155-156), al hablar de su libro de sonetos *A la orilla de un pozo* (1936) Chacel señala su coincidencia con el Alberti «amante apasionado de la forma», dado que ambos se iniciaron en las artes plásticas. En el preliminar a sus *Versos prohibidos* (1978) también confiesa esta «pasión por la forma».

¹² Chacel (1988b: 445): «Leer a Ramón, comprenderle, aceptarle, significaba empezar la nueva novela española. ¿Qué es lo que había en las novelas de Ramón si no es el cúmulo de todo lo impuesto por la eclosión de la poesía? ¿Qué, además de todo lo que dijo Ortega sobre la novela, sobre la prosa, sobre el pensamiento en general, sobre la vida en fin?».

¹³ Cuando recuerda la figura de Corpus Barga escribe que la prosa deshumanizada y pura «solo podía haberse dado en la generación de los nacidos, “¡respetadnos!”, con el cine» (Chacel, 1980b: 112). Janés (1982: 49) ya repara en las repetidas ocasiones en que Chacel enarbola el verso albertiano como manifiesto de su generación.

que adquirió en la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid a partir de una imagen de Apolo (págs. 407-408). En un pie o una mano rota de una estatua griega, confiesa, «yo leía toda la filosofía de Platón»; del mismo modo, atisbó la posibilidad de escribir, no una novela filosófica, sino «una novela en la que la filosofía —patentemente, la filosofía de Ortega— fuese personaje novelable» (pág. 409). Pero, como hemos visto, la circunstancia de Ortega era la de España¹⁴; por eso Chacel indica que los jóvenes como ella decidieron ejercitar su «pubertad racional» en una «elección terminante, la europeización a toda costa», en consonancia con esta reflexión orteguiana: «Mi convicción política ha de estar en armonía sintética con mi física y mi teoría del arte» (pág. 411). Este deseo de armonía ratifica que su prosa nueva la incorporaba, en «el esplendor de aquellos años en que la juventud sentía indignación ante la injusticia y entusiasmo, deleite, impulso generador ante las formas ofrecidas —puras, concretas, justas— por la justicia de la estética» (pág. 416), a un proyecto político e ideológico.

Lo de menos es que, al regresar de Roma, dispuesta a afrontar por fin la presencia del maestro, «segura de que Ortega estaría absolutamente compenetrado con mi propósito de novelar su filosofía, de convertir en vida, en persona, cada una de sus ideas», Chacel se encontrase con que su primera novela no se publicó finalmente en la colección «Nova novorum», sin duda «el lugar perfectamente adecuado a mi ingreso», y se topase con la indiferencia general e incluso alguna hostilidad entre el grupo de la *Revista de Occidente* (Chacel, 1983b: 421-423). Porque, por encima de estas decepciones, siempre halló en el Ortega que había acometido la «salvación de las cosas» un precepto suficiente: «Yo creo que en las *Meditaciones del Quijote* está todo lo necesario para una radical modificación de la novela —de la literatura española—» (pág. 430). Contó a la vez con otros modelos para su prosa nueva, como (ahora sí) el de Valle-Inclán, al que tuvo como profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y de quien pondera su voluntad de acabar con la hueca y pomposa prosa castiza y su determinación de escribir bajo el «imperio de la hora» (Chacel, 1986: 455)¹⁵. Todavía en 1989, cuando es investida Doctora Honoris Causa por la Universidad de Valladolid, aborda en otro texto notoriamente autobiográfico el «proceso de mi vida intelectual», jamás interrumpido, y subraya que las *Meditaciones del Quijote* supusieron para ella un viaje hacia la interioridad: «En resumen, se trataba de incorporarnos a nosotros mismos» (Chacel, 1989: 78). Pasados los noventa

¹⁴ Nada debe extrañar, entonces, que Newberry (1988) haya relacionado *Barrio de Maravillas*, la novela en que Chacel se ocupa propiamente de su «generación», con el problema de España.

¹⁵ En la Escuela de San Fernando conoce a «dos maestros de categoría»: Valle-Inclán, que ocupa la cátedra de estética, y Romero de Torres, que da clases de dibujo (Chacel, 1990: 459).

años, con la lucidez de una ancha perspectiva temporal, aseguraba que su prosa intentó ajustarse al «terminante mandato» orteguiano de una «moral sintáctica» (Chacel, 1991-1992: 323). Al incorporarse a sí misma, al salvar su yo y su circunstancia, se incorporaba a la vez a la circunstancia de Ortega, que era la de España y acabó siendo la de los jóvenes: «Ortega impuso su disciplina y todos —o casi todos— quedamos convencidos» (pág. 324). Justo por ser pura y poética, la prosa del Arte Nuevo formaba parte de un proyecto ético y estético: «Yo, fiándome de la inclinación natural, me enrolé en la literatura —así se decía— con la seguridad de que en ella, precisamente por su pureza, acabaría por brotar lo substancial» (pág. 328).

5. CONCLUSIONES

Partiendo del carácter autobiográfico que la crítica ha detectado una y otra vez en la escritura de Rosa Chacel, y que afecta a los distintos géneros cultivados por esta autora (autobiografía propiamente dicha, aun con sus particularidades en este caso, también señaladas por la crítica especializada; memorias y diarios, en los que los avatares de la vida de Chacel siempre son desalojados al fin y al cabo por todo lo relacionado con una conciencia absorbente de su oficio como escritora; novelas en las que hace más bien la biografía de su tiempo o una autobiografía moral), hemos decidido centrarnos en una serie de textos en los que aborda, con el concurso de la memoria, el significado de la vanguardia para su formación y desarrollo como prosista. Hemos analizado, en concreto, los artículos en los que traza una autobiografía intelectual y literaria (la propia Chacel titula así, «Autobiografía intelectual», uno de ellos), con la intención de sistematizar, por estricto orden cronológico, sus ideas sobre la vanguardia española y sobre el lugar que ocupó en ella. En estos artículos, nunca escritos desde la distancia, sino desde la participación en los hechos histórico-literarios e intelectuales que se narran (y de aquí su índole autobiográfica), asoma frecuentemente la deuda de Chacel con el magisterio de Ortega y Gasset. No es la primera vez que se resalta este magisterio, pero creemos haber puesto de relieve un aspecto hasta ahora descuidado: las implicaciones políticas e ideológicas que encierra la imagen del «novelar» la filosofía orteguiana al que se entrega la autora, según sus repetidas confesiones. No se había señalado hasta ahora que la huella de Ortega sobre la escritura de Chacel no se restringe a un diálogo con sus formulaciones filosóficas más conocidas y mostrencas, o bien al reconocimiento de un modelo de prosa (junto al de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna o incluso Valle-Inclán), sino que la admiración por el autor de las *Meditaciones del Quijote* (de este libro sobre todo) se halla articulada indisolublemente con lo que la propia autora llama la «transformación preferencial» de la vida española, esto es, la modernización y la

sincronización de España con Europa, la construcción de la «ciudad ideal» que sin embargo se vino abajo a la vuelta de unos años, al estallar la guerra. Los análisis que realizamos deben ponerse en relación, por tanto, con los que la crítica ha dedicado a rastrear los conceptos orteguianos de razón vital, circunstancia o perspectivismo en la novela chaceliana, sobre todo en *Estación. Ida y vuelta*, y que ahora no podían ocupar nuestra atención. Por encima de estos análisis de detalle, quedaba aún la tarea de situar la visión que de la vanguardia se hace esta prosista, tan afecta a los propósitos de la colección «Nova Novorum», en un contexto histórico y sociológico muy preciso: el de las minorías intelectuales interesadas en someter a un control institucional esa vanguardia, alejándola del carácter agresivo y desestabilizador que representan ciertos ismos en Europa y proyectándola hacia valores considerados por entonces plenamente funcionales como la forma, la metáfora o la pureza más o menos deshumanizada. Al quedar asociados con la demanda de orden y construcción que tales minorías exigían en todos los niveles de la vida española, y no solo en el artístico, estos valores estéticos implicaron a la vez durante los años veinte una moral y una posición política e ideológica, como hemos visto que la propia Chacel señala.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VALERO, E. (2010): «Feminismo y vanguardia: una relación paradójica». En Jiménez Millán y Soria Olmedo (eds.) (2010: 435-450).
- AYALA, F. (2007): «Encuentro en la última hora: Rosa Chacel». *Obras completas III. Estudios literarios*. Ed. C. Richmond. Pról. R. Senabre. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, págs. 1481-1483.
- BORDONS, T. y KIRKPATRICK, S. (1992): «Chacel's *Teresa* and Ortega's canon». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17.1/3, págs. 283-300.
- CABALLÉ, A. (1999): «El diario de Rosa Chacel: tercera entrega». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585, págs. 148-152.
- CHACEL, R. (s.f. a): «Sendas recobradas de la generación del 27». En Chacel (1993: I, 267-273).
- (s.f. b): «Hablando de mí». En Chacel (1993: I, 87-93).
- (s.f. c): «En el Ateneo (II)». En Chacel (1993: I, 309-315).
- (s.f. d): «Aclaración, no polémica». En Chacel (1993: I, 205-218).
- (1930): «Respuesta a la encuesta sobre la vanguardia». En Chacel (1993: I, 229).
- (1937): «La nueva vida de *El viviente* (Sobre las *Obras completas* de José Ortega y Gasset)». En Chacel (1993: I, 365-368).
- (1948): «Poesía». En Chacel (1993: I, 335-352).
- (1956a): «Respuesta a Ortega: la novela no escrita». En Chacel (1993: I, 369-393).
- (1956b): «Ortega a distancia». En Chacel (1993: I, 395-402).

- (1958): «Cómo y por qué de la novela». En Chacel (1993: I, 137-154).
- (1961): «Génesis de mis novelas». En Chacel (1993: I, 101-126).
- (1964): «Volviendo al punto de partida». En Chacel (1993: I, 275-291).
- (1974): «Noticia a *Estación. Ida y vuelta*». En Chacel (1993: I, 127-135).
- (1977): «Sendas perdidas de la generación del 27». En Chacel (1993: I, 231-266).
- (1979): «Réplica a una entrevista». En Chacel (1993: I, 219-224).
- (1980a): «Ramón». En Chacel (1993: I, 433-434).
- (1980b): «Memoria de Corpus Barga». En Chacel (1993: II, 107-115).
- (1981a): «Pensábamos entonces». En Chacel (1993: I, 293-298).
- (1981b): «La segunda primera novela». En Chacel (1993: I, 353-364).
- (1981c): «Rumbo poético de Rafael Alberti». En Chacel (1993: I, 463-468).
- (1982): «Gratitud a una exégesis admirable». En Chacel (1993: I, 435-439).
- (1983a): «Revisión de un largo camino». En Chacel (1993: I, 403-417).
- (1983b): «Ortega». En Chacel (1993: I, 419-432).
- (1985): «Recuerdo de Fernando Vela». En Chacel (1993: II, 117-119).
- (1986): «Don Ramón como maestro». En Chacel (1993: I, 447-457).
- (1988a): «Autobiografía intelectual». En Chacel (1993: I, 33-71).
- (1988b): «Ramón, hoy». En Chacel (1993: I, 441-446).
- (1989): «Discurso de investidura de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valladolid». En Chacel (1993: I, 73-79).
- (1990): «Un maestro». En Chacel (1993: I, 459-460).
- (1991-1992): «Invitación a la escuela». En Chacel (1993: I, 319-331).
- (1993): *Obra completa. Artículos*. Ed. A. Rodríguez Fischer. Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, vols. I y II.
- CONTE, R. (1994): «Rosa Chacel y las vanguardias». En Martínez Latre (ed.) (1994: 21-30).
- ESPINA, A. (1994): *Ensayos sobre literatura*. Ed. G. Rey Faraldos. Valencia, Pre-Textos.
- FERNÁNDEZ UTRERA, M.^aS. (1997): «Construcción de la “nueva mujer” en el discurso femenino de la vanguardia histórica española: *Estación. Ida y vuelta*, de Rosa Chacel». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXI.3, págs. 501-521.
- FOX, E.I. (1997): *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid, Cátedra.
- FUENTES MOLLÁ, R. (1989): «Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española». *Revista de Occidente*, 96, págs. 27-44.
- GARCÍA, M.Á. (2001): *El Veintisiete en vanguardia*. Valencia, Pre-Textos.
- (2011): «¿Hacia una reconfiguración radical del canon? El Veintisiete y la dialéctica de la vanguardia en España». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.1, págs. 55-80.
- GIMFERRER, P. (1988): «Una conciencia puesta en pie hasta el fin». En Rodríguez Fischer (ed.) (1988: 29-30).

- GLENN, K. (1990): «Conversación con Rosa Chacel». *Letras Peninsulares*, 3.1, págs. 11-26.
- GÓMEZ-PÉREZ, A. (2007-2008): «Rosa Chacel y la (auto)biografía. Reflexiones en torno a *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín*». *Letras Peninsulares*, 20.2/3, págs. 401-423.
- GUILLÉN, C. (2006): «Las epifanías de Rosa Chacel». *De leyendas y lecciones*. Barcelona, Crítica, págs. 237-257.
- JANÉS, C. (1982): «Quién es Rosa Chacel». *Nueva Estafeta*, 45-46, págs. 49-53.
- (1998): «Rosa Chacel: la pasión por la libertad y una página borrada». *Revista de Occidente*, 209, págs. 119-134.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. y SORIA OLMEDO, A. (eds.) (2010): *Rumor renacentista. El Veintisiete*. Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- KIRKPATRICK, S. (2003): «Rosa Chacel: las vanguardias y la crítica de la identidad de género». *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Cátedra, págs. 261-297.
- LÓPEZ SÁENZ, M.^aC. (1994): «La influencia de la estética orteguiana en Rosa Chacel». En Martínez Latre (ed.) (1994: 107-120).
- MANGINI, S. (1987): «Entrevista con Rosa Chacel». *Ínsula*, 492, págs. 10-11.
- (2001): «Rosa Chacel». *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona, Península, págs. 146-160.
- MARTÍNEZ LATRE, M.^aP. (ed.) (1994): *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*. Logroño, Universidad de La Rioja.
- MORI, M. (1998): «Rosa Chacel en su diario». *Revista de Occidente*, 209, págs. 101-118.
- NAVAS OCAÑA, M.I. (2010): «Las escritoras del 27 y los cometas». *Romance Notes*, 50.2, págs. 241-249.
- NEWBERRY, W. (1988): «Rosa Chacel's *Barrio de Maravillas*: the role of the arts and the problem of Spain». *Hispanic Journal*, 9.2, págs. 37-44.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2000): «Las prosas de la generación del 27». *Ínsula*, 646, págs. 3-6.
- (2009): *Travesías vanguardistas. Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*. Madrid, Devenir.
- (2010): «La prosa de la joven literatura». En Jiménez Millán y Soria Olmedo (eds.) (2010: 477-490).
- RODRÍGUEZ, J.C. (2002): «Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional». *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada, Comares, págs. 531-567.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (1988): «Tras la senda de Ortega y Gasset». En Rodríguez Fischer (coord.) (1988: 49-55).
- (1989a): «Rosa Chacel, un sistema que el amor presidía». *Quimera*, 84, págs. 30-34.
- (1989b): «El magisterio de Ortega en Rosa Chacel». *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona, Universidad, vol. II, págs. 567-577.
- (1990): «Rosa Chacel en su circunstancia». *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas 1987*. Barcelona, Anthropos, págs. 35-49.

- (1991a): «Rosa Chacel: el tiempo auroral (1919-1929)». *Ínsula*, 529, págs. 33-35.
- (1991b): «Un proyecto de Ortega y Gasset: la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”». *Scriptura*, 6-7, págs. 133-144.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (coord.) (1988): *Rosa Chacel. Premio Nacional de las Letras Españolas*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- SALADO, A. (1983): «Rosa Chacel: *Alcancía*». *Ínsula*, 437, pág. 11.
- SÁNCHEZ ARNOSI, M. (1983): «Conversación con Rosa Chacel en torno a *Alcancía*». *Ínsula*, 437, pág. 11.
- SANZ ROIG, D. (2008): «El diario íntimo: Rosa Chacel y *Alcancía*. *Ida y vuelta*». *Letras de Deusto*, 118, págs. 197-209.
- SORIA OLMEDO, A. (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid, Istmo.
- SORIA OLMEDO, A. (ed.) (2007): *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid, Visor.
- SUÑÉN, L. (1989): «Rosa Chacel, memoria y estilo». *Quimera*, 84, págs. 22-29.
- (1994): «Pura, implacable. Rosa Chacel». *Quimera*, 123, págs. 12-13.
- TORRES NEBRERA, G. (2010): «Memorabilia del 27». En Jiménez Millán y Soria Olmedo (eds.) (2010: 387-401).
- VIDAL, G. y ZAUNER, R. (1980): «Rosa Chacel: la pasión de la perfección». *Camp de l'Arpa*, 74, págs. 69-73.
- VILARÓS, T.M. (1991): «La escritura autobiográfica y el espejo: propiedad, memoria y deseo en Rosa Chacel». *Anthropos*, 125, págs. 49-53.
- WAHNÓN, S. (2001): «Filosofía y género: sobre unas reflexiones de Rosa Chacel». *Elvira. Revista de Estudios Filológicos*, 1, págs. 55-64.